

Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid
Pza. Prof. Aranguren s/n.
Edificio D (Multiusos).
Facultad de Filología.
f.saez@filol.ucm.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 17, 2013, pp. 179-200]

¿Está mejor ocupado un ingenio en gastar doce pliegos de papel de entradas y salidas y marañas para casar un lacayo sin amonestaciones, que yo, que con un cantarillo y un cachumba, cachumba, y un ioh, qué lindito!, al muchacho que trae un pastel a su amo le embarazo la boca con el tonillo para que no dé un bocado al plato y al jarro un sorbo?

El entremetido, la dueña y el soplón. Francisco de Quevedo¹.

La relación de Francisco de Quevedo con el género dramático sigue siendo en la actualidad un asunto relativamente espinoso debido a dos circunstancias. En primer lugar, su grado de implicación en el mismo. Como señalan Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, debió de sentirse muy poco identificado con los convencionalismos en los que se sustentaba la producción de comedias en la época². Aunque no es mi intención entrar aquí a valorar la presunta personalidad contradictoria y enmarañada que tradicionalmente se ha atribuido a Quevedo³, lo cierto es que sí resulta ambigua la relación que mantuvo con el teatro de su tiempo, al que no duda en censurar cuando tiene ocasión⁴, pero de cuya

1. Cito por Quevedo, *Juguete de la niñez*, p. 237.

2. Arellano y García Valdés, 2011, pp. 13-15.

3. Arellano, 1997, pp. 16-19, cuestiona seriamente este lugar común transmitido y apuntalado por biógrafos y críticos a lo largo del tiempo.

4. Ver Hernández Fernández, 2010, I, pp. 601-602: «De entrada, podría parecer que don Francisco, más que un pragmático comediógrafo, fue un mordaz censor de teatro. Nuestro autor albergó una actitud paradójica, una suerte de “doble personalidad” que le generó oxímoros apreciativos y dislexias literarias. Su talante satírico, desde una órbita metaliteraria, le indujo a señalar con exageración y hartazgo los defectos de las piezas que cultivaban los dramaturgos auriseculares». Para más detalles sobre este particular, remito

fascinación, como advirtió Cotarelo Valledor (1945, p. 42), no pudo escapar, aunque sólo fuera como mero pasatiempo y no de forma profesional.

Importantes son también los problemas de autoría que se ciernen sobre algunas de sus obras, causados tanto por su dedicación tangencial al género dramático, como por la propia idiosincrasia del subgénero breve en el que encontró el marco ideal para encauzar sobre un escenario su sátira corrosiva y que, por tanto, cultivó de manera destacada. La envergadura literaria del genio madrileño ha propiciado la proliferación de intentos que, a lo largo del tiempo, han pretendido delimitar del modo más fiel posible el número de sus piezas teatrales⁵. En un género como el entremés tan propicio a una transmisión muy poco cuidada (a través de supuestos autógrafos, con obras que se copian o imprimen con una disparidad de títulos diferentes, lo que en ocasiones multiplica erróneamente el número de las mismas, etc.)⁶ no ha sido infrecuente la adjudicación dudosa de algunas de ellas, produciéndose la interferencia entre Quevedo y otros autores como Luis Quiñones de Benavente o Tirso de Molina a la hora de atribuir paternidades dramáticas⁷.

Aún hoy, sobre textos en los que su paternidad generalmente se acepta, como es el caso del entremés de *Los refranes del viejo celoso*⁸ o la

al capítulo titulado «Quevedo, crítico teatral» que dicha investigadora incluye en su tesis doctoral (2010, I, pp. 601-617).

5. La nómina de investigadores, por orden cronológico, que se han dedicado al empeño estaría compuesta, principalmente, por Cayetano Alberto de la Barrera, Emilio Cotarelo, Miguel Artigas, Luis Astrana Marín, Armando Cotarelo Valledor, Aureliano Fernández-Guerra, Felicidad Buendía, Eugenio Asensio, James O. Crosby y José Manuel Blecua. Mucho más actual es el trabajo de Sáez Raposo y Huerta Calvo, así como la recentísima edición crítica del teatro completo de Quevedo preparada por Arellano y García Valdés. Para las referencias concretas de cada uno de ellos, remito al apartado bibliográfico final.

6. Muy curioso resulta, en este sentido, el caso del denominado código Candamo, llamado así por pertenecer, supuestamente, a Luis María de Candamo y Kunh. La existencia de dicho volumen la dio a conocer Aureliano Fernández-Guerra a Cayetano Alberto de la Barrera cuando éste le pidió referencia sobre las piezas breves que conociera de Quevedo para poder incluirlas en su *Catálogo*. Fernández-Guerra le proporcionó el título de algunas que, según Basilio Sebastián Castellanos, estaban incluidas en dicho código, del que nadie ha podido nunca aportar prueba alguna. En opinión de José Manuel Blecua (1981, IV, p. 9), que refiere el caso, este código no sería más que «una de las muchas supercherías literarias del siglo XIX». Dichas piezas desconocidas serían los sainetes titulados *Los enjuagues de Lavapiés* y *Los gongorinos ermitaños*, así como la loa *Madrid revuelto*. Para detalles más precisos sobre el código Candamo y su presunta localización en Londres, véase Hernández Fernández (2010, I, pp. 105-106).

7. Son significativos en este sentido, por ejemplo, los casos de los entremeses de *Pan Durico* (también conocido como *Poyatos y Pan Durico*) o el de *La venta*.

8. Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, p. 197: «Se trata de una pieza que comparte no sólo paralelismos de índole temática con *El hospital de los mal casados*, sino también el hecho de que durante mucho tiempo se consideró que se había conservado en un manuscrito autógrafo y con esa convicción, y como inédito, fue publicada por Astrana Marín en su día. Sin embargo, una vez más sería Crosby quien demostrara que el autógrafo no era tal, sino más bien una copia bastante deturpada y plagada de errores. Blecua reconoce la dificultad de emitir un juicio al respecto y muestra sus dudas, aunque decide incluirlo con reservas en la nómina de los auténticos apoyándose en la autoridad de Asensio y de

comedia *La privanza desleal y voluntad por la fama*⁹, se cierne con cierta fuerza la sombra de la duda.

A todo esto tendríamos que sumar la magnitud de los trabajos que compone por los mismos años en los que se interesa por el mundo escénico (*El buscón*, *Los sueños*, etc.) que, irremediablemente, ha ensombrecido su empeño dramaturgico.

Sin embargo, pocas sospechas ha planteado la nómina de sus bailes dramáticos. A pesar de que, como opinaba José Manuel Blecua (1981, iv, p. 9), tanto éstos como sus romances se habían visto afectados por unos problemas de transmisión similares a los ya señalados para sus entremeses, con las implicaciones para el cómputo de los mismos que ello conlleva, lo cierto es que las diez piezas de este tipo que tradicionalmente se consideran suyas nunca se han cuestionado desde que Emilio Cotarelo, en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, dijera de ellos que son «todos tan agudos e ingeniosos como suyos, aunque, por desgracia, el texto está conocidamente mutilado en algunos» (2000, I, p. CLXXXVIII a).

A pesar de haber sido considerados frecuentemente como un componente menor dentro de la producción entremesil de nuestro autor, lo cierto es que sus bailes constituyen un escaparate perfecto en el que se exhiben los rasgos prototípicos asociados con el universo incisivo y sarcástico que forjó su vertiente más ácida. El gusto que sintió por ellos le empujó a crear un conjunto de piezas en las que dar rienda suelta a una afición que acabaría por convertirse en maestría a la hora de elaborarlos. Con ellos, además, perfilaría de manera determinante la singularidad de sus entremeses.

Francisco de Quevedo escribe sus bailes (su teatro breve, en general) justo cuando se está produciendo el punto de inflexión en la evolución de los mismos. Cotarelo (2000, I, p. CLXXXIII), basándose en algunos testimonios impresos conservados, propuso la fecha de 1616 como el momento en el que se escinden definitivamente de los entremeses (de los que habían formado parte integrante hasta entonces) para configurar un subgénero independiente. No se trata de una circunstancia fortuita, ni mucho menos, ya que en esos mismos años el verso desplaza definitivamente a la prosa como forma vehicular del género breve

Crosby, fundamentalmente por los motivos de raigambre quevedesca que se aprecian en él y las similitudes con su *Sueño de la muerte*.

9. Fue Germán Vega García-Luengos (1993) quien dio noticia de su hallazgo en cajas sin catalogar de la Biblioteca Nacional de España. Arellano y García Valdés (2011, p. 17) señalan que «por los datos que aporta Vega García-Luengos, esta comedia palatina, situada en el reino de Lidia, con tema amoroso como sustentación argumental, resultará de problemática adscripción al corpus quevediano. De «criatura dramática con notables deficiencias» la califica el citado estudioso». De hecho, en su edición del teatro completo de Quevedo no la incluyen. Por su parte, María Hernández Fernández (2010, I, p. 100) habla de ella como de obra «de escaso valor literario», *sui generis*, que «afronta el tema del valimiento desde una perspectiva muy poco quevedesca», muy alejada de «la grandeza verbal de don Francisco». La data como anterior a 1625.

confiriéndole una presencia mucho más estilizada y dinámica (Asensio, 1971, pp. 67-69). La propia naturaleza del baile sufrirá una profunda revisión que terminaría por redefinirlo y delimitar sus nuevas fronteras. Nos encontramos, pues, en un momento de renovación y transformación del género en el que

las danzas cortesanas de raigambre medieval que se incluyen en las comedias se popularizan mediante la transformación de su solemnidad y suntuosidad consustanciales en sensualidad e insinuación a partir de unos movimientos que causan estupor en los moralistas y aclamación del público a partes iguales¹⁰.

La controversia entre las danzas antiguas y los bailes nuevos, que desembocaría en la formulación del baile dramático o literario, había comenzado.

En el contexto quevedesco, los bailes dramáticos conforman, en principio, el corpus teatral de más segura atribución¹¹, lo que sumado a la exigua atención crítica que ha merecido (en total consonancia con el insuficiente interés que, en general, ha despertado este subgénero)¹² convierte su estudio en una labor de indudable significación para entender no sólo la manera en la que nuestro autor planificaba la composición de estas obras, sino también su modo de concebir el género entremesil en su conjunto.

EL GUSTO DE QUEVEDO POR EL COMPONENTE MUSICAL Y LA DANZA EN SUS ENTREMESSES

Que Francisco de Quevedo se sentía especialmente atraído por la parte musical (cantada y bailada) del género breve es evidente por dos razones. La primera, y más contundente, es su predilección por concluir sus entremeses de esta forma, es decir, con una escena final en la que

10. Sáez Raposo, 2012, p. 367.

11. No hace mucho, Hernández Fernández (2010, I, pp. 539-549) estudió dos bailes que, citados en su día en el catálogo de Isabel Pérez Cuenca (1997), se incluyen en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España atribuidos a Quevedo y que habían pasado hasta la fecha prácticamente desapercibidos. Se trata de *La comedia de las dependencias de España* y otro que comienza con el verso «Picarilla, picarilla...». Tras su análisis, Hernández Fernández no llega a ninguna conclusión definitiva sobre la posible autoría, aunque se muestra proclive a descartarla especialmente en el primero de ellos.

12. El baile dramático es el subgénero breve que adolece de un mayor número de estudios. Como hitos destacables hay que citar el apartado que le dedica Cotarelo, una vez más, en su *Colección de entremeses* (2000), el trabajo de Merino Quijano (1980), que lleva a cabo el estudio más completo hasta la fecha, y el de Madroñal (2000). Se trata, por consiguiente, de un terreno cuyo tránsito puede deparar importantes sorpresas, como demuestran, con respecto a una figura tan señera como Lope de Vega, los artículos de Madroñal (2008) y Sáez Raposo, 2012. Para el caso concreto de Quevedo, sólo conozco las páginas que al respecto ha escrito Hernández Fernández (2010, I, pp. 506-549).

los personajes cantan y / o bailan alegremente¹³. De las quince obras indudablemente suyas (dieciséis, si añadimos el *Entremés del caballero de la Tenaza*, que Arellano y García Valdés incluyen en su edición del teatro completo como «verdadera creación de Quevedo»¹⁴), todas excepto dos (la primera parte del *Entremés de Diego Moreno* y *Los refranes del viejo celoso*) terminan de esta manera. Curiosamente, esta última, que se remata con el típico final a golpe de matapecados, es la única pieza de las tradicionalmente consideradas auténticas sobre la que, como ya señalé un poco antes, todavía existen ciertas dudas al respecto. Su rechazo a los artificios teatrales en boga pudo animarle a decantarse por el final bailado en sus entremeses. O, tal vez, podríamos pensar incluso que fue su personal inclinación hacia el elemento musical en el seno de la representación la que provocó esa aversión a concluir sus piezas a palos¹⁵.

La segunda es su decisión de emplear el propio baile como materia argumental de los mismos (conato de argumento podría decirse en el caso de los bailes incluidos en sus entremeses), recurriendo de este modo a la metateatralidad como su eje estructurador. Por ejemplo, en torno a la tipología de las danzas que estaban de moda en la época se construyen *Los valientes y tomajonas*, *Los galeotes*, *Cortes de los bailes* y *Las sacadoras*. En otras ocasiones, como sucede en *Las valentonas y destreza* o, una vez más, en *Las sacadoras*, no se cimenta su incipiente trama en torno a una excusa metateatral, sino que aparecen referencias a algunas variedades de bailes e incluso participan en ellos personajes que, alegóricamente, los encarnan. Por consiguiente, vemos que en más de la mitad de estas piezas Quevedo emplea referencias más o menos directas al propio género del baile a la hora de componer los suyos. Según el cómputo realizado por María Hernández Fernández (2010, I, p. 508), nuestro autor «cita en su obra más de sesenta nombres de bailes».

Comienza *Los valientes y tomajonas* rememorando a toda una serie de jaques cuyas hazañas dejaron huella en el imaginario delictivo. Esta excusa le servirá para, de manera paralela, trazar a partir del verso 97 una genealogía de bailes célebres cuyo ascendiente común es el famoso de *Escarramán*¹⁶ que, en ese momento, ya se encuentra no sólo «gotoso y lleno de canas» (v. 98), sino incluso prácticamente exánime¹⁷, lo que,

13. Hay ejemplos, como el *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid*, cuyo final se indica en acotación que debe ser cantado pero no hay ninguna indicación sobre si esa canción debe acompañarse de un baile.

14. Arellano y García Valdés, 2011, p. 77.

15. Arellano y García Valdés, 2011, p. 14: «En la *Premática del desengaño* contra los malos poetas, que inserta en *El buscón*, repite su crítica contra las convenciones de entremeses y comedias y limita a los poetas “que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias con casamientos”».

16. El impacto que tuvo el personaje de Escarramán en el teatro áureo español lo estudió pormenorizadamente Elena di Pinto (2005).

17. «Hecho está tierra el buen viejo», dirá el verso 121 (Arellano y García Valdés, 2011, pp. 578-580, vv. 97-124). Las citas a los entremeses y bailes de Quevedo las haré siempre siguiendo esta edición crítica.

a pesar de su prolífica descendencia, hace presagiar el fin de toda una estirpe y, por extensión, de una época. Sin embargo, la esperanza a esta situación tan nefasta para un público que busca saciar sus gustos de «rumbo y fiesta, baile y chanza» (580, v. 128) llega de la mano de una nueva propuesta que, nacida en la ciudad de Toledo, parece destinada a iniciar otro linaje insigne:

en la ciudad de Toledo,
 donde los hidalgos son,
 nacido nos ha un bailito,
 nacido nos ha un bailón.
 Chiquitico era de cuerpo
 y grande en el corazón,
 astilla de otros valientes,
 chispa de todo furor.
 Mató a su padre y su madre
 y a un hermanito el mayor;
 dos hermanas que tenía
 puso al oficio trotón.
 Una puso en la taberna
 para todo sorbedor;
 la otra, por más hermosa,
 llevó a ganar al cairón (580-581, vv. 129-144)¹⁸.

Tras la relación de estos prometedores primeros pasos dignos de un merecido sucesor del ilustre Escarramán, Quevedo centra su atención en la segunda de sus hermanas (la destinada a dedicarse al «cairón», es decir, a la prostitución) para adentrarse en uno de los motivos literarios que más le atrajeron: el de las tomajonas.

Por lo que respecta al desarrollo coreográfico o escenográfico del baile, el empleo de la deixis para señalar a Escarramán (al que, como ya he señalado, se le caracteriza también físicamente) al inicio de la relación que se hace de su línea genealógica implicaría, tal vez, que tanto él como los diferentes miembros de la misma no quedarían reducidos a una simple mención genérica, sino que tendrían presencia física sobre un escenario que parece hallarse bastante concurrido¹⁹. La alusión, ya al final, a la aparente llegada de la personificación del baile de Juan Redondo, como si de un personaje de romance se tratara, parece apuntar en ese sentido:

Helo por do viene
 mi Juan Redondo,

18. Como ya en su día notó Cotarelo (2000, I, p. CLXXXVIII b), los cuatro primeros versos «no son de Quevedo, sino justamente el comienzo del primero y más antiguo de los romances de germanía, según Hidalgo, con una pequeña variante en el segundo verso, que dice “donde flor de bailes son”».

19. La parte final es cantada, según se especifica en acotación, por «otras» mujeres que van interviniendo de manera alterna.

con su cruz y sus armas
en el de a ocho (585, vv. 229-232).

Creo que la existencia de pasajes análogos en alguna otra de sus piezas breves (que repiten incluso la misma parodia del verso extraído del romancero tradicional) confirma esta hipótesis. Así principia, precisamente, el baile de *Las valentonas y destreza*, en el que se va anunciando, a modo de presentación, la aparición de diversos personajes (la Corruja, la Carrasca, Maripizca la Tamaña y Santurde el de Ocaña) que, acto seguido, participarán por medio de un diálogo cantado en el desarrollo argumental del mismo.

De igual manera se mencionará, en *Cortes de los bailes*, la posible aparición escénica de Inés la Maldegollada, «armada de enagua en puños» (616, v. 46), y, pocos versos después, una vez más la de Juan Redondo que, en esta ocasión, llegará acompañado del mismísimo Escarramán²⁰.

Otro ejemplo significativo podemos extraer del entremés de *La destreza*, en cuya parte final se efectúa otro baile. Allí, en sendas acotaciones, se indica que salen al escenario la Chillona y Mari Pitorra, respectivamente, que serán descritas física y moralmente por los músicos que interpretan la canción. Supongo que, para que el texto alcanzara el efecto deseado, esto lo harían teniéndolas allí presentes. Esta técnica representativa sería análoga a la que Danièle Becker describe en las comedias de madrigales italianas de fines del xvi (equiparables, a su vez, con las *Ensaladas* de Mateo Flecha de mediados de esa misma centuria), «en las cuales los músicos cantan a coro detrás de la cortina y los farsantes miman, delante de la cortina, lo que canta el coro que hace todos los papeles»²¹.

Personificado como un preso condenado a remar en galeras, que llega acompañado de Santurde, volvemos a hallar a Juan Redondo en *Los galeotes*. Ambos serán reconocidos por el baile de la Corruja (también humanizado) que estará junto a la Pironda. El asunto de la primera parte de la pieza será (antes de que se produzca la saltación propiamente dicha) un juego metateatral en el que se buscará la complicidad del público a través de la identificación, precisamente, del baile de Juan Redondo por medio de los detalles que se van aportando²².

20. «Hételo por do viene / mi Juan Redondo: / hételo por do viene; / no viene solo. / Y como padre de todos / y Adán de tanto avechuchu, / el valiente Escarramán / de esta manera propuso: / Están ya nuestros meneos / tan traídos y tan sucios / que conviene que inventemos / novedades de buen gusto» (620, vv. 101-112).

21. Véase Jammes, 1983, p. 119. La cita en cuestión se encuentra en un apartado accesorio al trabajo de éste que lleva como título *Debate sobre la ponencia de Robert Jammes*, 1983, pp. 119-120.

22. Larga tenía que ser la tradición de este baile a tenor de la mención que de él aparece en un villancico incluido en las *Letras que se cantaron la Noche Buena en la santa iglesia de Toledo, hechas por don Agustín Moreto, y compuestas en Música por el Racionero Tomás Micieles, Maestro de Capilla della, este año de 1661*, donde se le califica como «decano de los bailes». Tomo la cita de Di Pinto, 2006, p. 71 (nota núm. 29).

La mentalidad con la que Francisco de Quevedo compone estas obras se hace palpable también en su interés por precisar quiénes deben encargarse de la realización de su componente bailado. Si lo habitual en estos casos es inferir que serán los músicos o los propios actores quienes asuman esta tarea, nuestro autor, por el contrario, se preocupa en subrayar la necesidad de que han de ser específicamente bailarines quienes lo hagan. Así, en los momentos finales de *Las sacadoras* se señala que sale un bailarín a escena que, además, tendrá que encargarse de cantar ese pasaje.

Por su parte, en el *Entremés del caballero de la Tenaza*, este personaje y doña Anzuelo mantendrán un duelo dialéctico en el que cada uno defenderá una posición enfrentada con respecto a la manera que tienen de concebir las relaciones entre hombre y mujer: ella, en el más puro estilo de las tomajonas; él, con la extrema precaución de aquél que ya ha sufrido en carne propia la ambición de éstas. A la confrontación se unirán un grupo de mujeres y otro de hombres que se posicionarán en cada bando. Cuando sale a escena el de estos últimos, se especifica en acotación «que serán los bailarines» (505, v. 75).

LA IDIOSINCRASIA DEL BAILE QUEVEDESCO

La extensión media de los bailes exentos que compone Quevedo es de 144 versos, siendo el más largo de ellos *Los valientes y tomajonas* (con 249 versos) y el más breve *Las estafadoras* (con 56). La inusualmente corta extensión de este último se explica por el hecho de estar totalmente vinculado con el *Entremés de la destreza*, en cuya parte final aparece de manera prácticamente literal. Si atendemos a la evolución lógica del subgénero (en un proceso de independencia con respecto a las obras a las que acompañaban directamente proporcional al grado de afición que iba generando en el público), este baile debió surgir como parte integrante del entremés para desvincularse de él al alcanzar una cierta popularidad. En ese itinerario, la pieza ha perdido su sustancia dramática, quedando convertida en una danza propiamente dicha. La supresión del concurso de los personajes de la Chillon y Mari Pitorra libera al baile del servilismo impuesto por la trama del entremés para hacerlo universal, válido en sí mismo para cualquier contexto.

En el conjunto de su producción entremesil, entendida en su sentido amplio, Quevedo muestra una predilección por el baile dramático, es decir, aquella pieza que junto a su componente bailado incluye uno teatral aunque sea mínimo o, lo que es lo mismo, conlleva la existencia de una acción y de unos personajes que interactúen dialógicamente²³.

23. A pesar de que el término 'baile' es usado en su sentido genérico, existen toda una serie de variables que tienen como elemento aglutinador a la música. Como muestra de la complejidad que entraña su diferenciación incluso en el Siglo de Oro está el hecho de que Luis Quiñones de Benavente decidiera no denominar así a ninguno de los que compuso, aunque el editor y recopilador de los mismos sí lo hiciera (véase Cotarelo, 2000,

En total, estas composiciones, tanto en su forma independiente como inserta dentro de un entremés, son empleadas en un 58,3% de los casos. La estadística es muy similar si desestimamos esta segunda posibilidad y nos fijamos únicamente en su corpus de bailes exentos, donde encontramos que en un 57,1% de los mismos el elemento dramático es esencial²⁴.

Casos singulares en los que el componente declamado y el musical no están tan claramente delimitados son la primera parte del entremés de *Bárbara, La venta* y *La polilla de Madrid*. Detengámonos brevemente en cada uno de ellos.

Tras engañar a sus varios pretendientes con ayuda de su criada Álvarez haciéndoles creer que son el verdadero padre de su hijo con el fin de obligarles a aportar la mayor cantidad de ayuda económica para su crianza, Bárbara huirá, cuando ya haya recaudado dinero suficiente, con el objetivo de casarse con el hombre de quien verdaderamente está enamorada: «un mocito que canta y baila que no hay más que desear» (292). Cuando todos sus cortejadores la encuentran ya a punto de desposarse, le pedirán explicaciones acerca de su comportamiento y la burla contra ellos cometida, a lo que ella, cantando y bailando al ritmo de «cucambé que el Amor me ha preso, / cucambé que me liberte», les replicará individualmente. El diálogo en prosa de los personajes masculinos irá estrechamente ligado a la canción en verso interpretada por la protagonista, convirtiendo la obra en ese momento en un auténtico baile entremesado. Al final, se producirá una especie de evolución hacia un diálogo cantado entre ella, el cura que la está casando y dos de sus enamorados.

La música está presente en *La venta* desde su mismo inicio, ya que Grajal, la moza de la misma, abrirá el entremés criticando, en una canción interpretada en forma de seguidillas, las malas artes con las que su jefe, Corneja, estafa a sus clientes por los servicios ofrecidos. La nula moralidad tradicionalmente atribuida a los venteros en la literatura áurea queda aquí subrayada desde la propia denominación de unos personajes que, caracterizados con estos nombres parlantes, están manifiestamente animalizados²⁵. La consideración del grajo como un ave parlara

1, pp. CLXXXV b y CLXXXVII b). El entremesista toledano intentó especificar su verdadera naturaleza calificándolos como «entremeses cantados». Gaspar Merino Quijano señala que los componentes esenciales para conformar un baile dramático son la recitación, la música, el canto y el baile. En su definición del subgénero indica que hay que considerar como tal a «cualquier intermedio teatral que tenga como motor o fin, como núcleo giratorio, el caminar hacia las mudanzas, bien sea introduciendo “bailes” o “danzas” (aristocráticas o populares) —con sus tonos y músicas correspondientes— formando todo ello un argumento desarrollado por unos personajes, o bien introduciendo otros tonos y músicas creados expresamente, dando así vida juntamente con la letra argumental a una acción consistente, autónoma y dramática» (1980, I, p. 156).

24. Aunque no se especifique el nombre de los interlocutores, la parte final del baile de *Los valientes y tomajonas* debe considerarse como un intercambio de consideraciones, a modo de lección, en torno a la relación de hombres y mujeres basada en el interés económico.

25. Sobre el interés que en la pieza se percibe por destacar la animalidad de los personajes, véase Asensio, 1971, p. 231.

concuerta con ese interés aparentemente crítico (que en el transcurso de la acción se irá desdibujando hasta convertirse en una hipocresía muy similar a la mostrada por su jefe²⁶) que tiene la moza al publicar la picaresca con la que éste hurta a los clientes. Quejoso, Corneja achacará la actitud de ella a un carácter un tanto díscolo y despreocupado:

CORNEJA Linda letra me canta mi criada.
No sé cómo la sufro, ¡vive Cristo!
Ella se baila toda cada día,
y siempre está cantando estos motetes,
y sisa, y es traviesa y habladora.
Moza de venta no ha de ser canora (405, vv. 9-14).

Esa afición musical la llevará a concluir el entremés cantando y bailando junto a los miembros de la compañía de Guevara que han hecho un alto en la venta camino de Granada, donde van a representar.

Concebido en torno a un importante sustrato metateatral, el *Entremés de la polilla de Madrid* presenta los ardides que la protagonista, Elena, urde junto a su madre, su hermana y un rufián de nombre Carralero para robar las joyas que tienen sus tres pretendientes. Para ello, llegarán incluso a fingir el ensayo de la representación de una comedia que, no por casualidad, tiene como título *El robo de Elena*. Ésta irá aderezada de un entremés y un baile. Su huida con el deseado botín truncará, obviamente, la función que simulaban estar a punto de realizar. La treta les será explicada a los burlados en una carta cuyo mensaje, justo en el momento de ser leído, queda enfatizado por unas voces que, a modo de heraldo, cantan fuera de escena «Elena va robada, aparta, aparta» (459, v. 440).

Por su parte, el baile con el que, según la propuesta de Arellano y García Valdés²⁷, concluye la *Segunda parte del famoso entremés del marion* es una letrilla burlesca dialogada que se publicó de forma independiente. La composición, que trata del tema de una buscona que aspira a conseguir el dinero de un galán en lugar de las posesiones mucho más espirituales (el alma y la fe) que éste le ofrece a cambio de su correspondencia amorosa, se encuadra dentro de las cuatro letrillas de esta naturaleza que en su día recogió Blecua en el volumen de la obra completa de Quevedo dedicado a poemas satíricos y burlescos²⁸. Aunque la consideración de éstas como verdaderas piezas teatrales aún está en entredicho debido, fundamentalmente, a su extrema brevedad (la más extensa es, precisamente, la que nos ocupa, que está compuesta por treinta y seis versos), lo cierto es que sus características apuntan de

26. El personaje sale a escena, mientras es definido como un estafador por su criada, con un rosario en la mano y terminando de rezar una oración.

27. Ver Arellano y García Valdés, 2011, p. 499, nota núm. 1: «Parece que esto es lo que baila [el personaje de don Costanzo] en la representación que sugiere el texto que manejamos». Posiblemente, esta conjetura nazca de la contigüidad con la que entremés y baile fueron publicados ya en el siglo xvii.

28. Véase Blecua, 1970, II, pp. 45-46, 48-49 y 186-188.

manera inequívoca a una dramatización, aunque básica, de las mismas. Para que este rasgo no sirviera como argumento excluyente a la hora de adscribir las al género entremesil, Robert Jammes propone que tal vez pudiera englobarse todo este tipo de creaciones bajo el marbete de «género mínimo» (1983, p. 96). Si consideramos, además, que estas letrillas nacían para ser cantadas, estoy de acuerdo con dicho investigador en que no resulta en absoluto descabellado pensar que por medio de una coreografía se complementara y completara el mensaje burlesco en ellas contenido. La definición que él formuló para aunar estas obritas con el resto de piezas breves no hace sino resaltar su naturaleza teatral: «diálogo sin intervención del autor; estilización de los personajes, lenguaje contrastado, réplicas breves y significativas, variedad de entonaciones, acotaciones implícitas» (93).

En cuanto a la métrica de sus bailes, Quevedo recurre a la polimetría propia del género. En ellos abundan las seguidillas, las redondillas y el romance, por lo que, aunque muestra una gran pericia a la hora de desenvolverse con solvencia por las diferentes opciones, no resulta fácil hallar algún rasgo diferenciador entre su forma de componerlos y lo que era la norma habitual²⁹.

INDICACIONES PARA LA EJECUCIÓN DE LOS BAILES

Por regla general, son pocas las indicaciones explícitas sobre el modo en el que los bailes debían materializarse escénicamente en el Siglo de Oro. De hecho, éste es el motivo principal del escaso conocimiento que tenemos de los mismos, cuyas descripciones quedan reducidas casi siempre a un mero listado de nombres propios acompañado de algunas citas de obras donde aparecen mencionados. Casos como el entremés de *El alcalde de Alcorcón*, compuesto por Agustín Moreto para ser incluido en la fiesta palaciega que se llevó a cabo tras el nacimiento, el 28 de noviembre de 1657, del príncipe Felipe Próspero y el restablecimiento del parto, un mes después, de la reina Mariana de Austria, suponen una verdadera excepción a esta regla. Como perfecto conocer de los gustos

29. Alonso Veloso, 2005, p. 177: «El análisis métrico realizado permite confirmar la versatilidad del arte poético de Quevedo, hábil versificador tanto en los versos de arte mayor más solemnes de sus composiciones morales como en poemas de índole popular dominados por el verso octosílabo o aun menor. Aunque se aprecia una cierta tendencia a estructurar los bailes de acuerdo con una práctica habitual del Siglo de Oro, la combinación del romance con unas seguidillas finales, el escritor apuesta por una variedad métrica en la que hallan cabida tanto los simples pareados como las redondillas e incluso los versos de arte mayor; la elección de una u otra forma estrófica no es casual ni indiferente para el ritmo de la composición: consciente del carácter misceláneo del baile —como suma de letra hablada y letra cantada, música y baile—, aprovecha la capacidad narrativa del romance y reserva la seguidilla u otras formas tradicionales para aquellos pasajes en los que los personajes, acentuando la teatralidad, irrumpen en el escenario con música y movimientos de baile». Para más detalles en cuanto a los usos métricos de Quevedo en sus bailes, remito a las páginas 168-177 de este mismo trabajo, así como a Hernández Fernández (2010, I, pp. 516-519).

del público cortesano, Moreto dedica el tercio final del entremés a llevar a cabo un baile (que será el punto álgido, escénicamente hablando, del mismo) en el que llama poderosamente la atención el detallismo con el que describe la forma en la que debe ser ejecutado a través de una cantidad inusual de indicaciones al respecto³⁰.

Quevedo no fue una excepción en esa parquedad a la hora de dar directrices coreográficas. A pesar de ello, es posible entresacar interesantes detalles del modo en el que los bailarines y actores deberían proceder en el momento de acometer su representación. En su trabajo, Hernández Fernández (2010, I, pp. 531-537) dedica un apartado al análisis de los «instrumentos musicales, pasos y movimientos» de los que podemos hallar información en estas obras. Obviamente, no me voy a detener aquí a redundar sobre lo ya dicho por ella, aunque sí considero oportuno subrayar el interés del escritor por precisar los instrumentos musicales con los que se tenían que interpretar (guitarras, vihuelas, panderos o sonajas³¹), los pasos con los que se bailarían (en *Las nadadoras*, por ejemplo, el sonido de alguno de los instrumentos mencionados se acompañaba con «conconos, bullidos, pasos de negro, zapateados, brincos y saltos»³²) o la descripción concreta de alguno de estos movimientos (la «espasmódica plasticidad», en palabras de Hernández Fernández³³, que encontramos en *Cortes de los bailes* cuando Escarramán propone que los contoneos con los que deben abordar la última danza de la pieza se hagan a imagen y semejanza de las contracciones que en el cuerpo producen las cosquillas, cuyas variedades, además, se enumerarán).

Cotarelo (2000, I, p. CLXXXIX b) advertía los movimientos natatorios (descritos, según él, «con extremo gracejo») que los bailarines reproducirían en la interpretación de una pieza como *Los nadadores* en la que, en clave mordaz, la vida en la corte aparece metafóricamente pintada como un mar en el que un número desmesurado de insaciables pidonas está al acecho de los caballeros poco precavidos:

Zambúllete, chiquilla,
que por chica y delgada,
pasarás por anchova
para las ensaladas.
¡Oh cómo se chapuzan!
¡Qué sueltos se abalanzan!
y con el rostro y brazos
las corrientes apartan.
Ya nadan de bracete,
ya solo un brazo sacan,

30. Para una edición del mismo, véase Lobato, 2003, II, pp. 465-477.

31. En *Los galeotes*, además, se especifica que suena una trompeta anunciando la salida a escena de la Corruja y la Pironda (Arellano y García Valdés, 2011, p. 597, vv. 19 y ss.).

32. Hernández Fernández, 2010, I, p. 532.

33. Hernández Fernández, 2010, I, p. 535.

ya, como segadores,
 cortan la espuma blanca.
 De espaldas dan la vuelta,
 hechos remos las palmas,
 la vuelta de la trucha
 es la mejor mudanza.
 Llegan al remolino,
 juntos los arrebatan,
 las ollas se los sorben,
 las ondas los levantan.
 Cuatro bajeles vivos
 parecen en escuadra,
 que al Amor, que los lleva,
 le vienen dando caza.
 Ahogose el cuitado:
 salada muerte traga;
 a coces y a rapiñas
 a la orilla le sacan (634-635, vv. 89-116).

El texto de *Las valentonas y destreza* se construye en torno a una voz narradora (probablemente la del personaje del Maestro) que va dando entrada a los diferentes personajes que, a continuación, irán tomando la palabra por turnos. Una vez que todos han sido presentados y han refrenado, en forma cantada, la descripción que se ha hecho de ellos, la voz colectiva explica la técnica con la que se ejecutará el baile ante el público:

Una rueda se hicieron,
 ¿quién duda que de navajas?
 Los codos tiraron coces,
 azogáronse las plantas,
 trastornáronse los cuerpos,
 desgoznáronse las arcas,
 los pies se volvieron locos,
 endiabláronse las plantas.
 No suenan las castañetas,
 que, de puro grandes, ladran,
 mientras al son se concomen
 aunque ellos piensan que bailan (591-592, vv. 77-88).

Tras una breve parte dialogada, se dará la última pauta:

Tornáronse a dividir
 en diferentes escuadras,
 y denodadas de pies
 todas juntas se barajan (593, vv. 113-116).

Hernández Fernández (536-537) deduce de estos fragmentos que los bailarines se comportaban como «entes endemoniados de movimientos locos y compulsivos» y, acto seguido, desarrollaban un baile en

el que, según su opinión, se sugería la equiparación de los movimientos de la coreografía con algunos propios de la esgrima³⁴. Como ya propusimos en otro lugar, «el uso metafórico de un léxico relacionado con el arte de la esgrima nos recuerda la conocida enemistad entre el escritor y el maestro de armas y tratadista Luis Pacheco de Narváez»³⁵. Estas posturas propias del combate a espada eran, según señala Asensio, «muy del gusto de Don Francisco para representar el duelo de los sexos»³⁶. Por ello, no resulta descabellado pensar que este baile hubiera aparecido alguna vez junto con el *Entremés de la destreza*.

Pero todavía es posible extraer alguna información adicional sobre el estilo con el que Quevedo imaginó la ejecución de las secciones bailadas que compuso, ya que debemos inferir en *Los galeotes* algo similar al caso anterior. Convertida la escena, metafóricamente hablando, en la cubierta de una galera, los músicos, acompañados de un bailarín vestido de cómitre que dirige la boga a golpe de silbato, irán impartiendo las órdenes pertinentes a los convictos que, debemos suponer, las acatarán en forma de coreografía. Tras obligarles a desnudarse, les conminarán a lo siguiente:

(*Quítanse todos la ropa*)
 ¡Ah, chusma, ropa afuera!,
 ¡ropa afuera, canalla!
 Vayan fuera esas ropas;
 vengan acá esas sayas.
 Calar remos a una,
 que el amante que aguarda
 es menester que reme,
 que la pobreza es calma.
 Entren los espalderes
 con una boga larga,
 saluden sin trompetas
 a nuestra capitana.
 Píquese más la boga,
 que vamos dando caza,
 porque nos den cambrayes
 y diamantes y holandas.
 Un dadivoso siento
 soplar por las espaldas,
 hágasele trinquete,
 entena, mola y gavia.
 Dadle todas las velas
 a quien da y a quien paga,

34. «De verdadera destreza / soy Carranza, / pues con tocas y alfileres / quito espadas. / Que tengo muy buenos tajos / es lo cierto / y algunos malos reveses / también tengo» (cito, como siempre, por Arellano y García Valdés, 2011). En este caso, los versos (93-100) aparecen en las páginas 592-593.

35. Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, pp. 193-194.

36. Asensio, 1971, p. 221.

y fáltenle candiles
a quien ahorra y aguarda (601-603, vv. 92-117).

Ya hemos visto antes el caso de *La destreza*, donde la entrada de la Chillona y Mari Pitorra implicaba la ejecución del baile al ritmo de una música cuya letra las pintaría escénicamente. Los detalles que, de manera indirecta, va proporcionando el texto sirven para coleccionar su apariencia, ya que, indefectiblemente, tendrían que estar vinculados con la imagen que el público tendría ante sí. En este caso, no sólo encontramos información referente a la manera en la que las actrices irían ataviadas para encarnar su papel, sino también observaciones de índole kinésica sobre el modo de caminar y desenvolverse por el escenario. Valga como ejemplo el fragmento que sirve para perfilar a la Chillona:

Músicos	Allá va con un sombrero, que lleva, por lo de Flandes, más plumas que la Provincia, más corchetes que la cárcel. Va con pasos de pasión de crucificar amantes y con donaires sayones que los dineros taladren. El talle, de no dejar aun dineros en agraces, aire de llevar la bolsa al más guardoso en el aire (433-444, vv. 194-205).
---------	--

El personaje había salido a escena «bailando de torneo», tipo de danza que, según explica el *Diccionario de Autoridades*, «se ejecuta a imitación de las justas, llevando varas en lugar de lanzas, en cuyo juego consiste lo especial de ella».

El fragmento final del baile de *Los valientes y tomajonas* está compuesto por un diálogo ágil en el que varios personajes cuya identidad no se especifica recurren, por turnos, a la prosopopeya para citar diferentes nombres de bailes que se irán ejecutando de forma consecutiva, rápida y dinámica, lo que constituye un verdadero festival de danzas. Los movimientos típicos de cada uno de ellos servirán, junto con su designación respectiva, para marcar al público la transición entre uno y otro.

Incluso de la ausencia de cualquier tipo de información es posible inferir detalles sobre el modo de plantear alguno de los bailes. Es el caso, por ejemplo, del que sirve para rematar la primera parte del *Entremés famoso del marión*. Tras parodiar, en clave de la convención del mundo al revés, el típico drama de honor en el que la figura paterna ve comprometida la honra de una hija a la que cortejan varios pretendientes, el padre de don Costanzo se sentirá aliviado al comprobar que éste no ha accedido a ninguna de las peticiones amorosas con las que le han asediado las tres damas que le solicitan de amores. Para festejarlo

se propondrá la realización de un baile aprovechando la presencia de ciertos músicos que llegaron con doña Teresa para rondar a su amado. El protagonista de esta danza no será otro que el propio don Costanzo:

PADRE Pues que bailéis os pido.
 D. COSTANZO ¿Quiere vusted que baile, señor padre?
 PADRE Baile vusted, señor hijo de puta.
 D. COSTANZO Pues présteme vusted esa gorrilla.
(Bailan, con que se da fin a la primera parte) (493, vv. 132-135).

Aunque sin indicaciones expresas, debemos suponer que el actor que interpretara dicho papel bailaría haciendo gala ostensible, para realzar la comicidad de un argumento disparatado y con pinceladas grotescas³⁷, de los dengues y contoneos que el espectador tradicionalmente asocia con este tipo de personaje.

Por su parte, en el *Entremés de la vieja Muñatones* las pautas sobre la ejecución de su baile final no se producen en el desarrollo del mismo, sino que es una cuestión que plantea el personaje de Berenguela justo antes de iniciar la coreografía. Será la propia Muñatones quien, a modo de aclaración, recomiende danzar llevando a cabo una combinación de movimientos en los que, eso sí, deben prevalecer aquellos más descompuestos y atrevidos, aglutinados en el baile del Rastro:

BERENGUELA ¿Bailaremos fruncido o desarrapado?
 MUÑATONES Mescolanza, hijas. Haya de todo jergueado y Rastro a todo bullir, que así hacía yo antes que la viudez me estrñera los bamboleos (380).

UNA PROPUESTA MUY PRÓXIMA A LA JÁCARA

Al igual que sucede en sus entremeses, el universo de los bailes quevedescos se enmarca en el inframundo de la España áurea. En ellos encontramos en presencia o referidos a jaques, daifas, ladrones, codiciosas, convictos, estafadoras, valientes, sacadoras y otros personajes picarescos, hampescos y germanescos que, como indica Ana María Snell, organizan su existencia, desde una perspectiva muy cercana a lo carnavalesco, en torno al sexo, al dinero y al lenguaje, «los tres ingredientes básicos de intercambio y comunicación de una sociedad»³⁸. Por su parte, para Hernández Fernández «los bailes de don Francisco se asientan en dos filones temáticos indiscutibles: la descripción del mun-

37. Por ejemplo, ante el temor paterno de que don Costanzo haya perdido su honra a manos de alguna de sus galanteadoras, éste se ofrecerá a ser examinado por una comadre para que pueda dar fe de su intacta virginidad (492, vv. 120-125).

38. Snell, 1994, p. 174. Para dicha investigadora será precisamente la predilección por esta nómina de personajes lo que favorezca en estas piezas la presencia de un rasgo tan propio de Quevedo como es la «creación idiomática».

do hampesco y las alusiones metateatrales a la dinámica de los bailes»³⁹. Más que filón temático, la recurrencia al componente metateatral hay que considerarla como un mecanismo dramático muy acorde tanto con el género como con la época en la que se originan estas obras⁴⁰.

Los bailes creados por Quevedo se encuentran muy cerca, temáticamente hablando, de la jácara, género cuyo surgimiento tradicionalmente se ha vinculado con él, a pesar de que hay constancia de la existencia de obras de esta naturaleza antes incluso de que el escritor naciera⁴¹. Posiblemente, el enorme éxito que obtuvo su *Carta de Escarramán a la Méndez*, compuesta en torno a 1610-1612 (años en los que, por cierto, estaría dando sus primeros pasos en el mundo de la dramaturgia), favorecería el establecimiento de esta consideración. De hecho, esta jácara sirvió de fundamento para las *Cortes de los bailes*, pieza en la que los protagonistas de aquella aparecen en el escenario remedando dialógicamente la serie escrita por Quevedo en la que se sucedía la correspondencia mantenida entre ambos. Al igual que había ocurrido con el modelo, el baile obtuvo una enorme fortuna entre el público, como se constata en cierta documentación perteneciente al Santo Oficio en la que, con posterioridad al año 1663, se denuncia la deshonestidad transmitida por algunos «cantos a lo divino», siendo uno de ellos el *Escarramán*⁴². No obstante, como ya señalamos en otro lugar (Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, p. 199), llama poderosamente la atención que en uno de sus primeros bailes, el de *Los valientes y tomajonas*, Quevedo, como sabemos, se refiere a él como una fórmula anticuada y desgastada:

Veis aquí a Escarrmán,
gotoso y lleno de canas,
con sus nietos y biznietos
y su descendencia larga (578-579, vv. 97-100).

A pesar de que Emilio Cotarelo (2000, I, p. CCLXXX a) mostrara sus serias dudas sobre la posibilidad de que alguna de estas jácaras quevedescas pudiera haber llegado a ser cantada en los corrales de comedias

39. Hernández Fernández, 2010, I, p. 520-521.

40. Para el uso de la metateatralidad en el teatro barroco y su posible evolución desde la órbita entremesil a la comedia, remito a mi artículo Sáez Raposo (2011).

41. Como en su día indicó Elena di Pinto, el término 'jácara', en su sentido de 'lenguaje de los maleantes', «es un neologismo salido de la pluma de Cervantes», que lo emplea por vez primera en *El coloquio de los perros* (1613) «y lo afianza en 1615 en su comedia *El rufián dichoso*». Los primeros romances de germanía fueron compuestos por Rodrigo de Reinosa alrededor de 1480. Son las llamadas jácaras poéticas. Como también señala dicha investigadora, Quevedo no bautizó como 'jácaras' a sus creaciones, pues emplea, para titularlas, sustantivos como 'carta', 'relación', 'suceso', etc. Sería José Antonio González de Salas quien empleó el término con el que han pasado a la posteridad en la edición que llevó a cabo de las obras del escritor (1648). Sobre el origen de la palabra y la evolución del género remito a Di Pinto, 2010, pp. 217-226. Para el caso concreto de mis citas, véanse las pp. 218-219.

42. Recojo la noticia de Blecua, 1971, III, p. 262.

(debido, principalmente, a su extensión, por un lado, y a lo temprano de su composición, por otro, ya que en el momento de su creación su uso escénico estaba lejos de alcanzar la popularidad que consiguió tiempo después), creo que poseen algunos rasgos que podrían convertirlas en representables, aun cuando su esencia es puramente lírica. De mi mismo parecer es Susana Hernández Araico (2004, pp. 214-215), quien opina que ciertas jácaras podrían haber acompañado en las tablas a sus entremeses de tema análogo. Respalda su hipótesis proponiendo el caso de la *Jácara de la venta* que, según ella, pudo haber ido unida al entremés de título homónimo que, precisamente, termina con otra jácara titulada *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*, que apareció también de forma independiente⁴³.

Como una auténtica pieza de este estilo se nos presenta *Los valientes y tomajonas*, texto en el que, con la añoranza que produce el implacable paso del tiempo, encontramos referida, en su primera mitad, la semblanza de toda una serie de maleantes famosos para, acto seguido, como ya comentamos más arriba, pasar a trazar la genealogía de Escarramán en clave metafórico-prosopopéyica, ya que tanto él como el nombre de toda su descendencia no son sino la denominación de bailes famosos.

En forma de jácara dialogada tenemos *Las valentonas y destreza*, baile en el que un narrador va presentando a modo de revista a sus diferentes personajes, de los que hace una suerte de incipiente etopeya que se verá completada con las propias palabras que ellos mismos pronuncian en sus respectivos parlamentos.

Una variante del anterior es el baile de *Los galeotes*. Se inicia con otra voz que, haciendo las veces de narrador, sitúa su breve acción en un momento en el que Juan Redondo ha sido condenado a remar en galeras. Tras esta introducción, se produce en escena, como señalé, el encuentro de dicho personaje y Santurde, rufián que comparte sentencia con él, con la Corruja y la Pironda, que son descritas como dos prostitutas a las que conocieron en el pasado. Esta reunión sirve a Quevedo para plantear la parte dialogada de la pieza en la que, ante la reflexión del estado en el que se encuentran los dos convictos, evocan una vida anterior que, obviamente, añoran ante la penosa situación presente. Como en tantas otras ocasiones, la identificación de los cuatro personajes con otros tantos tipos de baile propicia que para el desenlace de la pieza se solicite la realización de uno. En ese instante la forma dialogada da paso a un fragmento en el que únicamente los integrantes cantado y bailado tienen presencia. Como ya comenté con anterioridad, la coreografía, en la que se remedarán las acciones propias de una galera de convictos, estará dirigida por un cómitre que irá guiando las diferentes evoluciones señaladas por los músicos en su canción para ser acatadas por los bailarines que dan vida a la chusma.

43. Para consultar esta pieza, remito a Blecua, 1971, III, p. 281.

Aunque ya no aparezcan jaques propiamente dichos, un ambiente picaresco y marginal inunda el resto de los bailes. Se trata, como sabemos, de un territorio por el que el Quevedo más satírico e incisivo se mueve con especial deleite y soltura. Por estos paisajes sórdidos y hostiles deambulan estudiantes sopones, borrachos, mendigos, rateros y, muy especialmente, toda una cohorte de damas especializadas en el arte de desplumar caballeros. Sirva como ejemplo la construcción que hace del paisaje urbano en el que transcurrirá la acción de la *Boda de pordioseros*:

A las bodas de Merlo,
el de la pierna gorda,
con la hija del ciego,
Marica la Pindonga,
en Madrid se juntaron
cuantos pobres y pobras
a la Fuente del Piojo
en sus zahúrdas moran:
tendedores de la raspa,
bribones de la sopa,
clamistas de la siesta,
y mil zampalimosnas (637-638, vv. 1-12).

La determinación de Quevedo por acercar la jácara al baile (o viceversa) no pasó desapercibida para los dramaturgos de la generación posterior. La autoridad obtenida en el género germanesco a raíz de la serie de piezas dedicadas a Escarramán, unida a la evolución natural que experimentó el baile dramático en busca de nuevas fórmulas que mantuvieran la estima del público hacia una propuesta escénica tan valorada, hicieron que ya en la segunda mitad del xvii entremesistas como Agustín Moreto, Juan de Matos Frago, Juan Vélez, Vicente Suárez de Deza o el actor Bernardo López del Campo, conocido artísticamente como Lamparilla⁴⁴, siguieran su estela.

MUDANZA FINAL

Aunque Eugenio Asensio (1971) subrayara ya en su día la trascendencia con la que había que considerar la faceta de entremesista de Francisco de Quevedo, los problemas de transmisión textual a los que han estado sometidas sus piezas, así como la dificultosa atribución que (derivada en buena medida de lo anterior) ha afectado y afecta a alguna de ellas, han entorpecido un reconocimiento categórico en este sentido. Buena prueba de esta realidad es el casi medio siglo que ha tenido que transcurrir para que se vencieran las dificultades y reticencias oportunas y se acometiera la edición crítica del conjunto de su obra dramática. Aún así, casos como el de *La privanza desleal y voluntad por la fama*, comedia

44. Sobre este particular, puede verse Alonso Veloso, 2005, pp. 204-208.

no incluida en la reciente edición de Arellano y García Valdés (2011), por no citar también el del entremés de *Los refranes del viejo celoso*, que sí se recoge en la misma, propician que el corpus dramático quevedesco no deje de perder ese halo volátil e inasible que le acompaña desde hace ya más de tres siglos y medio. De hecho, los propios editores, sabedores de la inestabilidad del terreno por el que transitan, califican su importante trabajo como un «tentativo teatro completo de Quevedo»⁴⁵.

Como ya comenté al inicio del presente trabajo, el contexto en el que Quevedo compone sus piezas es de especial relevancia en la evolución del baile dramático, en particular, y del teatro breve, en general. En su romance «Lindo gusto tiene el tiempo» evidencia la conciencia que tiene de la polémica suscitada en torno al cambio de esencia que se produce en el proceso de adaptación de las danzas antiguas hacia el baile dramático, su alcance y, hasta cierto punto, su implicación en la misma⁴⁶. En vista de la repercusión que, como he señalado en su momento, tuvo su propuesta de baile *ajacarado* en la evolución del subgénero a partir de la segunda mitad del siglo xvii, tendríamos que concederle sin ambages el papel relevante que jugó en el proceso de fijación y transformación del mismo. Tal vez sea hora de empezar a reflexionar sobre la impronta que en este sentido dejó en los entremesistas posteriores de forma paralela (aunque incluyente) a la de Luis Quiñones de Benavente que, con su irrupción en la escena teatral a partir de la década de 1610, sabemos que marcaría la senda por la que habría de transitar el entremés concebido con un destacado ingrediente musical. Sorprendentemente, los análisis emprendidos por Alonso Veloso (2005, pp. 185-208) evidencian, contra todo pronóstico, una «carencia casi absoluta de relaciones entre ambos autores» (191). En otras palabras, nos hallamos ante un nuevo escenario que, sin cuestionar ni menoscabar la *auctoritas* benaventina, abre la puerta a la (re)consideración de la figura de Quevedo como pieza clave en la evolución del baile dramático y, como he señalado, a concederle el mérito y crédito que merece en este sentido. En vista del panorama trazado, y considerando la oscuridad que todavía se cierne sobre los dominios del baile literario, parece factible pensar que futuros estudios muy bien podrían dibujar un contexto novedoso en el que el trono correspondiente a su máximo exponente tuviera que estar compartido por ambos. Nos encontramos ante el reto de esclarecer el modo en el que esa sólida impronta que dejó en el subgénero se produce, a diferencia del magisterio ejercido por el entremesista toledano (que lo hace de una forma más inmediata y directa), principalmente a medio plazo. Es muy probable que la respuesta a este hecho haya que buscarla en sus jácaras, que servirían de hilo conductor

45. Arellano y García Valdés, 2011, p. 85.

46. Puede consultarse en Cotarelo (2000, I, pp. CLXV b-CLXVI a). Para Alonso Veloso, (2005, p. 183, nota núm. 124): «este romance tuvo que ser escrito después de 1613, porque en el verso 169 se cita el baile del *Escarrañán*, nombre del célebre jaque que protagoniza la primera jácara quevediana».

entre el momento de composición de sus bailes y la huella que, décadas después, de ellas se percibe en el universo entremesil.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Veloso, M^a. J., *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo-Servizo de Publicacións, 2005.
- Arellano I., ed., F. de Quevedo, *Historia de la vida del buscón*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Arellano I., y C. C. García Valdés, ed., F. de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Artigas, M., *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas: Cómo ha de ser el privado, Bien haya quien a los suyos parece, Pero Vázquez de Escamilla (Fragmento), Fragmento (sin título)*, Madrid, Real Academia Española, 1927.
- Asensio, E., *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971².
- Astrana Marín, L., *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas: obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932.
- Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860⁴⁷.
- Blecua, J. M., ed., F. de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Buendía, F., *Antología del entremés*, Madrid, Aguilar, 1965.
- Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. J. L. Suárez García y A. Madroñal Durán, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- Cotarelo Valledor, A., «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 24, 1945, pp. 41-104.
- Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Di Pinto, E., *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Di Pinto, E., «El peso de la tradición escarramanesca: un “mínimo” soneto escarramado», *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. P. M. Cátedra, Salamanca, SEMYR-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 65-75.
- Di Pinto, E., «Jácara de sucesos: otra modalidad. (El Caso en jácaras)», *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, dir. J. M^a. Díez Borque; eds. I. Osuna y E. Llergo, Madrid, Visor, 2010, pp. 217-241.
- Fernández Guerra, A., ed., *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Atlas, 1946-1951, 2 vols.
- Hernández Araico, S., «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 201-234.
- Hernández Fernández, M., *El teatro de Quevedo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 2010, 2 vols.

47. Existe una edición mucho más reciente que fue publicada por Gredos en Madrid en el año 1969.

- Jammes, R., «La letrilla dialogada», *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 91-118⁴⁸.
- Lobato, M^a. L., *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- Madroñal, A., «El baile dramático», *Ínsula*, 639-640, marzo-abril 2000, pp. 13-15.
- Madroñal, A., «Un baile de Lope de Vega», *Cuadernos del Lazarillo*, 35, julio-diciembre de 2008, pp. 27-34.
- Merino Quijano, G., *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1980, 2 vols.
- Pérez Cuenca, I., *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- Quevedo, F. de, *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, Impr. de Ramón Ruiz, 1794.
- Sáez Raposo, F., «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras (TeaPal)*. *Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, pp. 29-56. <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html>
- Sáez Raposo, F., «*Que también sé yo hacer bailes*: Lope de Vega y el baile dramático», *Revista de Filología Española*, XCII, 2, 2012, pp. 363-384.
- Sáez Raposo, F., y J. Huerta Calvo, «Quevedo», *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 183-202.
- Snell, A. M^a, «El lenguaje en los *bailes* de Quevedo», *Edad de Oro*, XIII, 1994, pp. 171-179.
- Vega García-Luengos, G., «*La privanza desleal y voluntad por la fama*: el encuentro, al fin, con una comedia perdida atribuida a Francisco de Quevedo», *Manuscr. Cao*, 5, 1993, pp. 109-121.

48. El artículo incluye un apartado final titulado *Debate sobre la ponencia de Robert Jammes* que aparece en las pp. 119-120.